

Teichmann, Rosa Matilde

Reflexiones acerca de la narrativa y la estética del documental "Uteros: Una mirada sobre Elsa Pavón"

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Teichmann, R. M. (2012) Reflexiones acerca de la narrativa y la estética del documental "Uteros: Una mirada sobre Elsa Pavón" [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2292/ev.2292.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Rosa Matilde Teichmann

Facultad de Bellas Artes, UNLP

rosateichmann@yahoo.com.ar

Reflexiones acerca de la narrativa y la estética del documental *"Úteros. Una mirada sobre Elsa Pavón"*

El siguiente trabajo pretende dar cuenta del proceso que llevó a la producción y realización del documental *"Úteros. Una mirada sobre Elsa Pavón"*, en función de una reflexión acerca de los modos contemporáneos del discurso documental y sus connotaciones sociales e ideológicas. Es una mirada autoscópica, dado que, quien suscribe, es la guionista y directora de dicho documental.

MOTIVACIÓN INICIAL PARA LA REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL

El interés por documentar historias de mujeres luchadoras por los Derechos Humanos en Argentina, comienza en el año 2008 cuando, junto con Guillermo Kancepolsky, nos propusimos realizar un documental sobre Chicha Mariani, primera presidente de la *Asociación Abuelas de Plaza de Mayo*. Advertimos en esa oportunidad, que lo que más nos interesaba no sólo era que se conociera una parte de los hechos atroces que sucedieron en nuestro país, desde sus testigos y protagonistas directos, sino también que el espectador del documental que estábamos preparando, pudiera conectarse sensiblemente, con historias de sentimientos profundos, arraigados esencialmente en el dolor. Pensamos entonces en una historia del dolor de quienes sufrieron las injusticias más terribles. En ese proceso reparamos, sin embargo, en el hecho de que ese dolor que manifestaba Chicha, se encontraba ligado a la idea de esperanza. La que la llevó a encontrar a muchos nietos desaparecidos y la que la sostiene aún hoy: la esperanza de encontrar finalmente a su nieta Clara Anahí, a quien lleva buscando por más de 36 años. La historia del dolor, al lado de la historia de la esperanza. El producto resultante fue justamente, nuestro documental *"Chicha. Esperanza y dolor"*.

La realización de ese documental y la necesidad de continuar con la idea de la historia del sufrimiento ligada a la esperanza, nos llevó a conocer a Elsa Pavón, compañera de lucha, amiga inseparable, acompañante solidaria y constante de Chicha. En este caso, como proyecto personal, reparé en la historia opuesta: Elsa es una mujer que logró la recuperación de su

nieta, Paula Eva Logares, la primera nieta identificada a través del método genético, y restituida legalmente a su familia por la acción de la *Asociación Abuelas de Plaza de Mayo*, que vive rodeada del afecto de una familia, pero que sufre un dolor profundo, dado que su hija Mónica Grinspon, continúa desaparecida, junto con su yerno, Claudio Logares, hasta la fecha.

Observé entonces que en la dialéctica de la pérdida y la recuperación, se alzaba Elsa como mujer comprometida en la búsqueda de justicia, no sólo personal, sino social, ya que es la actual presidente de la *Asociación Anahí*, institución creada por Chicha Mariani, que tiene como objetivo la recuperación y preservación de la memoria histórica, el asesoramiento en Derechos Humanos, y la defensa de la niñez y la adolescencia. A su vez, Elsa tiene una reconocida participación como militante de Derechos Humanos, que se vio reflejada, por ejemplo, en el año en curso, en su testimonio en el *Juicio por Apropiación de Bebés* durante la última dictadura cívico-militar. Elsa es una infatigable luchadora, como tantas otras mujeres de este país, a las cuales no se conoce ampliamente, y que merecen ser conocidas y reconocidas. Consideré, entonces, que era necesario darle ese reconocimiento a Elsa, y a través de ella, a estas grandes mujeres, que se hicieron fuertes, intrépidas, audaces, valientes, infatigables en la búsqueda de justicia, dado que mucho de lo que hicieron y hacen, permanece desconocido. Mujeres que constituyen no sólo un ejemplo para futuras generaciones, sino que son en el presente guía y referente obligado para muchos jóvenes y adultos en busca de la verdad y la justicia.

Esta abuela y bisabuela feliz, pero madre abatida por el dolor, me conmovió nuevamente, y todo lo que pensamos respecto de la necesidad de desarrollar la historia del sufrimiento de nuestros mayores, tuvo cabida al conocer su historia y sus sentimientos.

UN DOCUMENTAL DE CREACIÓN

Si lo que más impactó fue el aspecto emocional, si el deseo ancló en la necesidad de transmitir fuertes sensaciones de dolor que permanecen después de 36 años,- como para reforzar la memoria histórica y la lucha contra el olvido social de los sentimientos desgarradores que siguen vigentes-, el documental que me propuse llevar a cabo, debía plantear claramente, que su premisa sería justamente la de exponer, en este caso, la convivencia del dolor de la pérdida y la ausencia, con la felicidad de la recuperación y la presencia.

Un documental que diera una visión personal acerca de la vida y la realidad de una mujer con una responsabilidad histórica, social y política. Una mirada sobre su vida, su lucha, pero fundamentalmente sobre el complejo mundo interno, sobre las contradicciones vitales que esta mujer expresa y refleja.

Un documental que expresara sensaciones, y que hiciera sentir al espectador fuertes sensaciones, más prototípicas de los discursos narrativos ficcionales contemporáneos que de los no ficcionales tradicionales. Un documental que no ocultara su fuente de producción, que evidenciara sus recursos y fundamentalmente, que se alzara como una visión, una y posible.

Desde un inicio, entonces, la propuesta fue la de llevar a cabo un documental de creación, es decir, un producto narrativo cinematográfico, con base en datos reales fehacientemente comprobables, pero con una plena intervención de la subjetividad. Un documental que diera cuenta de una mirada plenamente personal, subjetiva, que incluyera la puesta en escena, y que permitiera la puesta en acto de todos los recursos discursivos específicos del lenguaje cinematográfico, para implicar una fuerte significación conceptual. Contar desde la imagen audiovisual explotando al máximo aquello que es prototípico, aquello que es fundante y recursivo. Complejizar el discurso desde la intervención directa del fenómeno subjetivo, desde la mirada, la escucha personal, la selección de la información que permita tener una visión de mundo, de un microcosmos específico, constituido en este caso por la historia de vida de una mujer particular, en la cual pudieran reconocerse muchas mujeres no sólo argentinas, sino universales.

Esta opción que es narrativa, estética e ideológica, se emparenta fuertemente con lo que Bill Nichols denomina el modo preformativo. *“Como el modo poético de la representación documental, el modo preformativo plantea preguntas acerca de qué es el conocimiento ¿Qué cuenta como conocimiento o comprensión? ¿Qué cosa, además de la información real, interviene en nuestro conocimiento del mundo? ¿Es el conocimiento algo mejor descrito como abstracto y descorporizado, basado en generalizaciones y en lo típico, como en la tradición de la filosofía occidental? ¿O sería mejor describirlo como concreto y corporizado, basado en las especificaciones de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura, la retórica? (...) El sentido es claramente un fenómeno subjetivo y afectivamente cargado. Experiencia y memoria, implicación emotiva, cuestiones de valor y creencia, compromiso y principio todo entra en nuestra comprensión de aquellos aspectos*

del mundo más frecuentemente abordados por el documental: la estructura institucional (gobiernos e iglesias, familia y casamiento) y prácticas sociales específicas (amor y guerra, competencia y cooperación) que hacen a una sociedad. El documental preformativo subraya la complejidad de nuestra comprensión del mundo enfatizando sus dimensiones subjetivas y afectivas”¹

Así, el documental busca su camino expresivo, intentando generar la conmoción sensible del espectador, a través de los recursos del lenguaje cinematográfico. La angustia o la felicidad, no parten entonces de la oralidad, del discurso verbal exclusivamente, sino que la imagen y el sonido cumplen una función decisiva en la transmisión de la sensibilidad al espectador.

Un documental que apela a que el espectador vivencie físicamente lo que Elsa también siente o vive. Un desafío.

A LA BÚSQUEDA DE UNA IMAGEN REPRESENTATIVA, UNA MATRIZ ESTRUCTURANTE

De modo que, nuevamente, los dos tiempos se hicieron presentes: el del dolor, y en este caso, el de la felicidad. Esto me llevó a pensar en un documental que permitiera al espectador la percepción de estos dos sentimientos tan contradictorios, pero tan profundamente humanos, conviviendo en una misma persona. Entonces, surgió la idea del contraste. Debía ser un documental que expresara este contraste. Que evidenciara la convivencia de dos sentimientos plenamente contrastados dentro de una misma persona. Una sensación de misterio, angustia y alivio al mismo tiempo. Para esto, era necesario encontrar una matriz estructuradora, un receptáculo conceptual pero también visual y sonoro, donde volcar la historia de vida; qué imagen representaría tanto el dolor, el sufrimiento, como la felicidad y la alegría.

Así apareció el útero, espacio de contención vital, espacio que se llena y se vacía, espacio que simboliza las relaciones afectivas primarias, éstas que -en este caso- fueron violentadas por la dictadura, pero que no son deterioradas en lo más profundo del alma de las madres que tienen

¹ Nichols, Bill (2001) Capítulo 6: *Introducción to documentary*, Bloomington, Indiana University Press. (Traducción: Malena Di Bastiano. Revisión Técnica: Eduardo Russo. Carrera de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. 2003) p. 9

mueritos o desaparecidos a sus hijos. Un útero que estuvo lleno y que desde hace muchos años, fue violentado y vaciado. Útero/s destruido/s, porque la pérdida de un hijo, es uno de los peores males que pueden ocurrirle a un ser humano, y en particular a una mujer. Pero los úteros también se llenan, cuando se reconstruyen los vínculos, cuando los afectos los colman, y Elsa, afortunadamente, tuvo este privilegio. Así, el útero se convirtió en matriz estructurante y conceptual del documental.

METADISCURSIVIDAD Y AUTOREFERENCIALIDAD

Como consecuencia de lo anterior, y una vez aparecida la matriz estructurante del útero, surgió en mí la necesidad de convocar a un equipo íntegramente femenino para la realización del documental. Para reproducir la idea de energía creativa femenina. Y esa idea no podía estar oculta. Razón por la cual decidí que el equipo de rodaje, tenía que estar presente en el documental, incluso también como un modo de percibir que Elsa, por más que apareciera sola en imagen, estaría contando su historia a alguien. La estrategia metadiscursiva se impuso desde un lugar plenamente ideológico: el discurso existe en cuanto es recepcionado, es explícitamente ofrecido a un receptor, y en este caso, con una intencionalidad muy clara: que la memoria histórica no se pierda, que exista siempre un receptor de la historia, y que las generaciones venideras lo reciban para ser plenamente concientes de lo que sucedió, en función de que no vuelva a repetirse. Un deliberado distanciamiento manifestado en la estrategia metadiscursiva. Presencia del cine dentro del cine: el equipo de rodaje aparece, se manifiesta, no se oculta, con el objetivo de ser partícipe de la recepción del relato de Elsa, quien no cuenta su historia al vacío, sino a un grupo de mujeres de diferentes edades, que la escucha con atención sincera.

Por esta razón, decididamente incorporé en el final de las dos partes que constituyen el discurso narrativo audiovisual, a dos jóvenes: la línea narrativa conducida por Elsa, concluye con la salida de ella misma y parte del equipo de rodaje. Pero quien permanece última en el espacio, sacando fotos, registrando lo que sucede, observando minuciosamente la realidad, es una joven, fotógrafa adolescente, quien con sus fotos,- que forman parte del documental- participa activamente en el proceso anteriormente citado. Serán los jóvenes los encargados de garantizar la cadena de la memoria. Razón por la cual, la segunda parte del documental, también cierra con la aparición sorpresiva de una joven, ejecutante musical, a quien descubrimos observando a la bailarina Butoh, e interactuando con ella a través de la percusión

de un triángulo, acompañando, siendo parte. Y es muy significativo el hecho de que el anteúltimo plano del documental, sea un gran plano general picado, que muestra cómo la bailarina poco a poco deja de bailar, sale, de algún modo de la ficción que construyó, adopta una postura “real”, y es rodeada por la joven que observa, caminando a su alrededor, lentamente, pausadamente.

También hay espacio en este documental, para la autoreferencialidad. En un momento, después de que Elsa explica el contexto de la desaparición de su hija, su yerno y su nieta, se pasa a una secuencia en la cual va a contar de qué modo se incorporó a la *Asociación Abuelas de Plaza de Mayo*. Es así que en el comienzo de la secuencia, lo que el espectador ve es a Chicha Mariani hablando. Pero esa imagen es virtual, es un plano de nuestro documental “*Chicha. Esperanza y dolor*”, ya citado. La sensación que quisimos plantear fue la de un vínculo profundo entre las dos abuelas luchadoras, pero al mismo tiempo, es un guiño autoreferencial, que nos lleva a pensar en la continuidad narrativa, estética e ideológica que implican estos dos documentales, que pretenden ser un aporte a la historia de la memoria social y política del país.

MODALIDAD NARRATIVA

El documental presenta una estructura en dos partes no simétricas. La primera, tiene como protagonista a Elsa, con apariciones del equipo de rodaje en diferentes momentos y situaciones. A veces como receptoras del discurso verbal de Elsa; otras, como parte integrante de la realidad del discurso. Por ejemplo, cuando Elsa relata detalles de la desaparición de su familia, se ve en cuadro a diferentes integrantes del equipo de rodaje escuchando el testimonio en off de Elsa. Cuando Elsa relata detalles de su incorporación a *Abuelas*, y se refiere a los esfuerzos por encontrar el modo de reconocimiento genético de los niños, aparecen planos medios de algunas integrantes del equipo. La potencialidad evocadora del lenguaje audiovisual se resignifica aquí. Esas mujeres, esas adolescentes, remiten a los nietos, tanto a los que están, como a los que todavía no se encontró.

Elsa es la única protagonista del documental. No hay testimonios de testigos, familiares o amigos. Es una mujer frente a su propia vida, frente a sus sentimientos, y frente a la sociedad. Elsa habla de su humilde infancia, de su dura y difícil lucha por sobrevivir desde que era una niña, pasando por la soledad de una adolescente que debió abrirse camino sin ayuda, y que le

impidió estudiar en el momento oportuno. Sin embargo, esta mujer infatigable, sufriendo dificultades económicas y personales, crió prácticamente sola a sus cuatro hijos. Mónica, su hija mayor, cumplió muchas veces el rol de madre, que Elsa, por trabajar a doble turno y duramente, no pudo cumplir en su totalidad. Y cuando sus hijos crecieron y se desarrollaron, le sobrevino la desgracia: la desaparición de esa hija mayor, *alma mater* de su casa, muy querida por sus hermanos. Como Elsa dice sabiamente en su testimonio, el dolor la construyó y no la destruyó. Razón por la cual, esta mujer que peleó duramente para estudiar siendo ya adulta, que sufrió privaciones y penurias, se encontró de golpe, con la necesidad de pelear duramente por encontrar a su hija y a su nieta. Ella lo dice con profundo dolor: “La idea era que aparecieran las dos juntas”. Gracias a su denodado esfuerzo y al de las *Abuelas de Plaza de Mayo*, Elsa logra recuperar a Paula después de muchos años de intensa y desesperada búsqueda, en 1984. En ese momento, empieza una nueva lucha: la de restituírle legal, social y afectivamente, la verdadera identidad a su nieta. Lucha que Elsa y Paula ganan, después de muchos años de trabajo y convivencia. Es así que Elsa es una abuela afortunada: no sólo tiene a su lado a su nieta, sino que esa nieta ya le ha dado la alegría inmensa de tener bisnietas. Y también Elsa tiene una gran familia, constituida por sus tres hijos y sus seis nietos.

Pero el dolor de la pérdida de su hija Mónica, no puede ser reemplazado por ningún otro afecto. Esa es la sensación que este documental pretende plasmar audiovisualmente. Sensaciones humanas, emociones que rodean a la ausencia, la pérdida y el sufrimiento, mezcladas con el placer, el alivio y la alegría. Por tal razón, aparece en el tramo final del documental Jorgelina Mongan, una bailarina Butoh. Esta danza moderna japonesa, que implica un viaje al estado primitivo del cuerpo, a sus pulsiones, a formas no convencionales, no controladas o sistematizadas por la mente, un arte en donde el cuerpo se manifiesta como verdad, rebelión, y liberación, se expresa a través de la bailarina. La danza Butoh habla, entonces, de todo aquello que Elsa tiene improntado en su cuerpo, y que es inefable, indecible, que lleva tanto la marca del sufrimiento visceral como el alivio y la tranquilidad de la tarea cumplida, del afecto recuperado. Lo que Elsa no puede decir, ni el lenguaje audiovisual por sí solo logra, lo permite el cuerpo, liberado, sin trabas, que busca en lo más recóndito, y recupera sensaciones, estados, procesos internos. Jorgelina Mongan danza en la semi penumbra, en la casi oscuridad. En la luz contrastada que la rodea en un espacio despojado, pleno de significación. La bailarina Butoh busca en lo inconciente, en lo pulsional, y diseña espacios internos desgarrados como también recuperados.

Esta segunda parte del documental, que dura aproximadamente 15 minutos, está separada en cuatro fragmentos, que se relacionan con la matriz estructurante: remiten al útero. Jorgelina es el útero. Razón por la cual, en el primer segmento, el útero se manifiesta lleno, redondeado, pleno, feliz. Los movimientos muestran desplazamientos cortos, algunos casi imperceptibles, que remiten a este estado. En una segunda fase, el útero comienza a vaciarse, los movimientos alternan la plenitud vital con la caída. Empiezan a hacerse más lentos y pesados. El tercer momento, es el del impacto, y se caracteriza por sucesivas caídas fuera de cuadro de la bailarina, que las acompaña con gritos desgarradores. La idea de aparición y desaparición de cuadro, también fue muy trabajada a lo largo del documental. El cuarto momento, involucra el tiempo posterior al impacto. Y es el de los movimientos mecánicos, repetitivos. La bailarina parece estar en otro mundo. Esos movimientos se repiten hasta lograr un sentimiento profundo de pesadez, estancamiento, desesperación, dado a su vez por la utilización de planos largos, dilatados, que contribuyen a la idea de un tiempo que no avanza, que se mantiene detenido. Es el tiempo infinito de la espera. De la espera de noticias. El tiempo de la angustia por no saber; el tiempo ligado a la injusticia, a la impotencia. El útero se vacía. Se siente que el útero está vacío. Sin embargo, en un momento de este trayecto, a raíz de la aparición de una luz cenital sobre Jorgelina, algo cambia. Lentamente, los movimientos, que hasta ahora se desarrollaron íntegramente con el cuerpo en el piso, empiezan a modificarse. Lentamente, el movimiento empieza a cambiar. Lentamente, el útero vuelve a llenarse. Pero ya no es lo mismo. La bailarina logrará levantarse, gracias a dos estímulos, que estuvieron durante toda la secuencia: la luz y el sonido de diferentes instrumentos (que se detallarán en el apartado de tratamiento estético del documental)

El útero logrará una nueva dimensión, se pondrá de pie. Pero no será posible dejar de observar en sus paredes, la huella imborrable del dolor.

TRATAMIENTO ESTÉTICO DE LA IMAGEN Y EL SONIDO

La figura de Elsa nos llevó a pensar, como se explicitó arriba, en la idea de contrastes. Una abuela que recupera a su nieta y al mismo tiempo una madre que no recupera a su hija. El placer, la alegría, la felicidad, frente al dolor, el desasosiego y el desgarramiento, debía ser percibido sensible y emocionalmente por el espectador como ya explicamos, en función de llevar adelante la historia del sufrimiento de mujeres de nuestro país, en función de llevar a cabo una historia de la sensibilidad, de aquello que generalmente se oculta en pos de exponer

los hechos, el mundo fáctico, el mundo de las ideas que motivan a la lucha y a la toma de conciencia. Por supuesto, también era necesaria esta exposición. Pero la pregunta fundamental que nos hacíamos era, de qué manera hacerlo.

Y la respuesta a esa pregunta, surge de la propia motivación, en la realización de este documental que no solo es social, política, humana. Es también una motivación estética. Nos mueve la realización y la experimentación audiovisual. No un simple registro de informaciones, que pueden ser conseguidas por otros medios de comunicación. Nuestros referentes fílmicos son abundantes, y tocan modalidades narrativas, propuestas fotográficas, sonoras, de montaje, de concepción estética en su totalidad, de diferente factura y contexto.

Nos interesa ofrecer un producto estético que linde con la noción de “cine físico”, un cine que expresa la emocionalidad no sólo a través del testimonio verbal, sino a través del encuadre, del desarrollo de la temporalidad, de la sonoridad, de la iluminación, de la ausencia de movimiento o de la presencia precisa del mismo. Un cine que tiene sus representaciones más acabadas en la filmografía de cineastas que trabajan tanto la ficción como el documental, tan diversos como similares en su inquietud por mostrar modelos lejanos al adocenamiento del cine de ficción, generalmente de status comercial.

Directores de ficción tales como Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Claire Denis, Pedro Costa, Raúl Ruiz, Bela Tarr, Gus Van Sant, Terrence Malick Naomi Kawase, Tsai Ming Liang, Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiarostami, Nobuhiro Suwa, como también directores de no ficción como Víctor Erice, José Luis Guerín, Mercedes Álvarez, Patricio Guzmán, Frederick Wiseman, Werner Herzog y Wim Wenders(en sus respectivas obras tanto documentales como ficcionales) entre otros, han servido como guías en el recorrido estético que hemos ido construyendo.

El resultado que creemos haber conseguido maneja los siguientes aspectos estéticos:

Tratamiento del espacio: el espacio aparece despojado, sólo con algunos elementos reconocibles pertenecientes al equipo de rodaje. Es la historia de la sensibilidad de una persona. No nos interesó conectarnos con espacios concretos, sino con el espacio afectivo. Incluso, nuestra imagen permanente era la de un gran útero. Razón por la cual, buscamos un espacio amplio, oscuro y con algunos referentes visuales como cables, caños, objetos

abigarrados, pero no referenciales. Ese espacio fue la Sala Tacec del Teatro Argentino de La Plata. Además, construimos una imagen uterina desde la iluminación, que está presente en el piso del espacio, y que en algunos momentos adquiere protagonismo.

Sin embargo, hay dos momentos en los cuales se sale de ese espacio: el plano inicial y el plano final. En el plano de comienzo del documental, Elsa camina a cámara, en un espacio abierto, natural. Camina y camina, dando la sensación de que no llega nunca. Vuelve a empezar el camino, y por un trabajo de montaje, donde se repite en algunos momentos hasta tres veces el mismo segmento, recién llega a estar en un plano cercano al espectador, después de pasados los 4 minutos. Así, conceptualmente, ya desde el plano 1 del documental, instalamos al espectador en el mundo emocional de Elsa: el trayecto que le tocó vivir en su vida, vinculado a la desaparición de su hija, su yerno y su nieta, y la posterior búsqueda de los tres y recuperación de su nieta, fue agotador, absolutamente, razón por la cual, cuando llega a la meta, respira profundamente, cansada, abatida. Sólo un sonido de flauta sumado a una base de sonoridad generada virtualmente, la acompaña.

El plano final de la película, vuelve al mismo lugar. Pero ahora Elsa parte, de espaldas, cerca de la cámara, y camina hacia delante. En esta oportunidad, se escucha un texto en off, que Elsa dice, haciendo alusión al presente y al futuro.

Encuadre y movimiento: los planos son largos, fijos, sin movimiento de cámara, resultando de modo deliberado, excesivamente largos, tornándose entonces, angustiosos, “dolorosos”. Interminables. Como el dolor de una madre que pierde a un hijo. Y sobre todo, del modo en que le tocó vivir esa pérdida no sólo a Elsa sino a miles de madres de este país. Los encuadres no sólo muestran rostros, perfiles y cuerpos, sino también espaldas, detalles y recortes. La intención es la de exponer “físicamente”, la idea de desgarramiento.

Pero el movimiento aparece en dos momentos, que son claves dentro del relato: uno es cuando Elsa cuenta cómo se produjo la desaparición de su familia y otro, cuando Jorgelina trabaja la idea de “renacimiento”, o sea casi al final del documental. En estos dos momentos, el movimiento tiene una implicancia muy diferente, y se produce a través de recursos diferentes. En el primer caso, quise plantear la idea de “corte”, algo se cortó desde el momento del secuestro. Algo definitivamente cambió. Y ese sentido lo plantea el montaje, a la par del discurso verbal. Hay agilidad, que da la sensación de movimiento, de hecho, en

varios planos de esa secuencia, la cámara se mueve. En el segundo caso, la cámara hace un travelling de 360 grados alrededor de Jorgelina, cuando ella expresa la idea de recuperación, de vuelta a la vida del útero, porque se produce un nuevo cambio. Obviamente, aquí aludimos a la sensación de recuperación. Es así entonces, que quisimos exponer a través de este recurso, la resignificación de una idea.

Montaje mínimo: Por lo expresado anteriormente, para permitir una conexión más directa e hiperreal con la temporalidad de la vida, el documental tiene un montaje mínimo. Una temporalidad que linda por momentos con la angustia de la inmovilidad. Y que además, dado que no es una modalidad ampliamente difundida, conocida o reconocida, genera incomodidad. Perturba. Esa es la intención: que el espectador pueda vivenciar, a través de estos recursos, la particular sensibilidad, en este caso de Elsa. Muchos directores cinematográficos que transitan la modalidad narrativa contemporánea, manejan la idea de hiperrealidad, como oposición al realismo del cine de modalidad narrativa clásica. La transparencia fílmica, que lleva a la idea de realismo, se construye desde la artificiosidad. La agilidad del montaje, producto del cambio de plano permanente, hace creer al espectador que ese es el modo perceptual de la realidad. Las formas del hiperrealismo, transitan por una idea de montaje mínimo, dado que se privilegia el plano largo, en función de que sea el espectador el guía de su propia mirada, y no tenga la mirada direccionada de antemano. Frente a la transparencia clásica, la opacidad contemporánea, tal como plantea Ismail Xavier.

También, para que el espectador tenga una pausa tanto sensible como reflexiva, usamos un separador negro, que es un plano en travelling lateral de izquierda a derecha, sobre una cortina negra y ondulante. Este plano, nos ayuda a construir sentido desde la idea de ausencia. Elsa no está en cuadro por algunos segundos. En algunas oportunidades unos pocos, en otros algo más, como es el caso de la cortina negra que dura 18 segundos, a posteriori de que Elsa cuenta quién y por qué circunstancias su nieta fue apropiada.

Iluminación de contrastes permanentes: la idea de contraste anteriormente planteada, se manifiesta físicamente a través de una iluminación también plenamente contrastada. En ambas partes del documental, aparecen luces que se prenden y se apagan, zonas de oscuridad, Elsa en sombra, parcial o totalmente. En el caso de Jorgelina, se la ve emergiendo de la penumbra, llenándose de luz, o vaciándose en la oscuridad. La luz actúa como personaje. Su valor es altamente diegético. La luz expresa los matices internos e intensos de la sensibilidad.

Contribuye a mostrar, a ver, aquello que está asentado en lo profundo de la interioridad humana. Uno de los momentos que puede servir como ejemplo, es un plano pecho de Elsa, donde permanentemente tiene solo medio rostro en sombra, y medio rostro en penumbra. La luz va oscilando entre uno y otro lado. Mientras su relato en off, cuenta cómo fue su desgraciada infancia. Nuestro referente intertextual para este plano, fue otro similar, presente en la película de Ingmar Bergman “Gritos y susurros”.

Exposición sonora: El testimonio de Elsa, sólo tiene una manifestación *en sincro*, que es el momento en el que va a contar cómo fue el proceso de recuperación de Paula. Este testimonio fue registrado tanto por el micrófono de la cámara, omnidireccional, como por un micrófono externo, unidireccional, de otra calidad. En este caso, tomamos una decisión estética, que contradice las decisiones técnicas. Obviamente, el registro por micrófono externo tenía una mejor calidad, era “limpio”. Pero algo en ese orden, no satisfacía mis necesidades de escucha. Necesitaba un sonido perturbador, al mismo nivel que lo constituye el resto del documental. Por esa razón tomé la decisión de utilizar un sonido lleno de imperfecciones(más allá de que muchas fueron incluso trabajadas en post producción) que transmitía, en este único momento, en el que tal vez la intimidad de Elsa quedaba a resguardo, el afincamiento en la realidad misma: compleja, plagada de elementos disímiles y fundamentalmente molestos.

Todas las demás intervenciones, están mediadas. Esta idea aparece al darme cuenta de que había que respetar el espacio de intimidad de la persona. Que si bien era necesario hacer aparecer lo profundo del sentimiento, esto surgiría no por el testimonio directo *en sincro*, sino por aquello que nos guía estéticamente en todo el producto: la interacción entre la modalidad de la imagen y la del sonido. El espesor dramático fue logrado por la conjunción de un testimonio en off y una imagen altamente contrastada desde el punto de vista lumínico, con encuadres muy precisos, cargados de una temporalidad dilatada. Esa es la idea: que la manifestación visual articule directamente sobre el testimonio verbal. Que no conmueva sólo la palabra, sino la interacción de la misma con los recursos del lenguaje planteados.

Así, las dos partes en que se divide el documental presentan una banda sonora con características diferentes. La parte de Elsa, presenta su testimonio en off, como ya se explicó, pero se trabajó también con sonoridades compuestas por computadora, sugerentes, perturbadoras, alternadas con algunas otras, totalmente opuestas, como por ejemplo el sonido de una flauta traversa, el del mokugyo, -instrumento de percusión que se utiliza en los comienzos y finales de ciertas prácticas meditativas y en el ritual de las meditaciones zen-, y

el de un cuenco tibetano. La textura sonora es altamente contrastada, y fuertemente perturbadora. Ese fue el objetivo, que creemos haber logrado. También, con algunos momentos de silencio.

En la parte de Jorgelina, el trabajo sonoro tiene otro tratamiento. Aparecen dos instrumentos de percusión, ejecutados en vivo y registrados en vivo, por el carácter interactivo que presentaron con la danza Butoh. Son, por un lado un palo de lluvia, y por otro, un triángulo. Ambos instrumentos constituyen estímulos para que la danza fluya y viceversa. Esta interacción está muy trabajada en la primera y la última sección de la coreografía, relacionada fundamentalmente, con el útero lleno, o semi-lleno. En cambio para los momentos de vacío, se trabajó con la sonoridad de un saxo, no convencional, en una búsqueda de textura y altura, emulando sensaciones de caída, vacío y desgarramiento.

Para concluir queremos reflexionar sobre el particular uso realizado no de música extradiegética, sino de texturas sonoras que apuntan a generar climas sonoros. Sugerencias sonoras que se mixturán con texturas lumínicas y cromáticas, en función de plasmar una idea sensible. El lenguaje audiovisual como un todo, subrayando el audio como fuente recursiva básica en la plasmación de sentido.

CONCLUSIÓN

A través de esta ponencia intentamos reflexionar sobre las características particulares de un documental de creación, preformativo y subjetivo, como manifestación de la contemporaneidad narrativo-estética cinematográfica, donde los límites son difusos, donde la opacidad fílmica domina sobre la clásica transparencia, donde el realismo deja paso a la poeticidad y a los valores plurisignificantes del relato audiovisual, y donde las presencias físicas, permiten observar las marcas profundas de las ausencias.

Intentamos reflexionar sobre las hondas huellas sensibles que ha dejado la más tortuosa dictadura que ha sufrido el pueblo argentino, más allá de las terribles consecuencias de todo orden, que son materia de análisis y pensamiento hasta el presente, de diferentes ámbitos del conocimiento social, histórico y político. Una reflexión sobre un documental que comienza su búsqueda, desde los modos de sentir y percibir la realidad. Un documental que apela a la conmoción emocional del espectador al tiempo que pretende una toma de conciencia, una

mirada particular sobre una mujer luchadora, en quien se podría sintetizar la ardua y penosa tarea de rastrear la memoria, para que la historia no se repita. Un documental que a partir de una mujer, intenta reflejar a una enorme cantidad de mujeres, la mayoría de ellas no conocidas, no reconocidas, razón por la cual también, este trabajo quiere alzarse como un homenaje hacia ellas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bruzzi, Stella (2000) *New Documentary: A critical introduction*, Londres, Routledge.
2. Ledo, Margarita (2004) *Del Cine Ojo al Dogma 95*, Barcelona, Paidós.
3. Martin, Adrian (2008) *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile, Uqbar editores.
4. Nichols, Bill (2001) Capítulo 6: *Introducción to documentary*, Bloomington, Indiana University Press. (Traducción: Malena Di Bastiano. Revisión Técnica: Eduardo Russo. Carrera de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. 2003)
5. Rosenbaum, J y Martin, A (2010) *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid, Errata Naturae.
6. Teichmann, Rosa M. (2012) *Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea*, en: Revista Arkadin, número 4, Publicación del Departamento de Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
7. Vanoye, F (2008) *Principios de análisis cinematográfico* Madrid, Abada Editores
8. Xavier, Ismail (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.